Kamila Żyto

Klasyczny film *noir*, kino modernistyczne, *modernité* – czyli tam i z powrotem

Słowa kluczowe: historia filmu, film *noir*, kino modernistyczne, modernizm(y), nowoczesność
Key words: film history, film *noir*, modernism in cinema, Modernism(s), modernity

Modernizm jest zjawiskiem skomplikowanym. Samo pojęcie ma rozbudowany zasięg znaczeniowy, jest odmiennie rozumiane i definiowane w obrębie nauk o sztuce oraz w teorii kultury. W niniejszym tekście postaram się pokazać klasyczne kino *noir* jako fenomen zapowiadający kino modernistyczne oraz przełamujący paradygmat klasycznej narracji, ale jednocześnie jako zjawisko wyrastające z przemian wczesnego modernizmu, a więc stanowiące pomost między *high* i *low modernity*.

Klasyczny film *noir* i kino modernistyczne

Klasyczny film *noir* przez większość badaczy jest uważany za jeden z nurtów zrodzonych w łonie klasycznego kina hollywoodzkiego – kino klasyczne zaś sytuowano najczęściej w opozycji do kina modernistycznego. Jednak, w moim przekonaniu, film *noir* w wielu aspektach wyrasta z modernizmu.

W sztuce modernizm postrzegano początkowo przede wszystkim przez pryzmat odstępstw – zazwyczaj traktowano go jako rodzaj krytyki przynoszącej zmiany i wprowadzającej *novum*. Miał on być zerwaniem z przeszłością, ucieczką od jej konwencji oraz próbą ocalenia sztuki wysokiej przed upadkiem w reprodukcyjność w obliczu rodzącej się kultury masowej i popkultury. Takie myślenie o modernizmie zdominowało – wyraźne początkowo i nigdy niezniwelowane do końca – przekonanie o istnieniu opozycji „klasyczny – modernistyczny".

Jednak na gruncie teorii filmu – na przykład u Deleuze'a – modernizm uznawano za rodzaj zwieńczenia i naturalną konsekwencję rozwojową kina klasycznego[1]. David Bordwell uważa nawet narrację modernistyczną za jeden z wariantów narracji klasycznej – wariant wykazujący mniejszy stopień uporządkowania sjużetu, który zostaje zdominowany przez styl[2]. Rafał Syska podkreśla zaś, że:

---

[1] Zob. M. Jakubowska, *Teoria kina Gilles'a Deleuze'a*, Kraków 2003.

[2] Narrację modernistyczną, jego zdaniem, od klasycznej różni – między innymi – mniejsze umotywowanie, obniżona redundantność sjużetu, problemy z określeniem gatunkowej

modernizm (ten z lat 1955–1975) jest twórczym kompromisem zawartym między agresywną awangardą a instytucjami i mechanizmami kina popularnego. Innymi słowy, osadził się on w połowie drogi między kinem eksperymentalnym a popularnym, zaś jego przedstawicieli traktowano jako artystów, którzy zdecydowali się na mediację między masowym odbiorcą a zdobyczami filmu eksperymentalnego[3].

Sprawiło to, jak zauważa cytowany autor, że:

w badaniach filmoznawczych za modernizm uznaje się przede wszystkim różnorodne fenomeny kina autorskiego, lokowane na granicy między awangardą a filmem głównego nurtu, które przeżywały największy rozkwit od lat 50. po 70. XX wieku. Modernizm stanowi więc w pewnym stopniu synonim kina autorskiego, ograniczonego jednak zarówno w perspektywie estetycznej, jak i temporalnej[4].

Zdaniem R. Syski, dojrzały modernizm, identyfikowany przez niego z kinem autorskim, miał swoją wczesną fazę. Jego nadejście zwiastowało przedwojenne kino awangardowe powstające we Francji, w Niemczech, Związku Radzieckim, Holandii i – w mniejszym zakresie – w Stanach Zjednoczonych oraz we Włoszech[5].

Mając w pamięci wyżej przywołane rozumienia modernizmu w kinie, należy postawić pytanie o związki klasycznego filmu *noir* z modernizmem. Kino czarne czerpało z awangardy niemieckiej (ujmując rzecz precyzyjnie, z ekspresjonizmu oraz jego rozwiązań operatorskich), ale i z innych gatunków kina Republiki Weimarskiej, niekoniecznie awangardowych. Samo w sobie awangardowe jednak nie było. Jego twórcy nie odrzucali tak radykalnie jak przedstawiciele awangardy mimetyzmu, nie zrywali też z klasycznymi chwytami dramaturgicznymi, co więcej, niekiedy miały one dla nich bardzo ważne znaczenie. Filmu *noir* nie uznaje się także za „kino autorskie" czy „artystyczne", choć tworzyło je wielu twórców z dzisiejszej perspektywy uznawanych za autorów – przykładowo Orson Welles czy Fritz Lang. Modernistyczni autorzy, jak Federico Fellini, Michelangelo Antonioni, Ingmar Bergman, Luchino Visconti, Alain Resnais, Robert Bresson, a na gruncie amerykańskim chociażby John Cassavetes, należą do innego pokolenia niż twórcy klasycznego kina *noir*. Ponadto ich świadomość możliwości filmu jako sztuki oraz jego funkcji była inna. Jeśli rozumiemy modernizm filmowy w duchu Syski, klasyczny film czarny modernistyczny nie jest. Nie wywodzi się z zapowiadających go awangard, nie należy też do dojrzałego modernizmu.

Inaczej sprawy się mają, kiedy za punkt wyjścia przyjmiemy rozważania choćby Andrása Kovácsa. Uznaje on bowiem, że:

---

przynależności, epizodyczna struktura scenariusza, brak wyraźnego punktu kulminacyjnego, skupienie fabuły na psychice bohatera, manipulacja porządkiem temporalnym i rezygnacja z przyczynowo-skutkowego ciągu zdarzeń na rzecz znaczenia przypadku. Zob. D. Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, London 1986, s. 205–232.

[3] R. Syska, *Filmowy modernizm*, „Kwartalnik Filmowy" 2009, nr 67–68, s. 147.

[4] Tamże, s. 142.

[5] Tamże.

> Film *noir* można postrzegać **jako punkt przejściowy pomiędzy kinem klasycznym a modernistycznym** [podkr. K.Ż.], ponieważ przełamuje on klasyczną logikę narracji, zachowując jednocześnie klasyczne struktury narracyjne. Film czarny uzależnia rozwój narracji od nieobliczalnych emocjonalnych lub psychologicznych zmian zachodzących w bohaterach[6].

Co za tym idzie, eksperymentuje z narracją subiektywną i chwytami subiektywizującymi. Dzięki czemu – jak dodaje Syska, komentując uwagi A. Kovácsa: „Twórcy czarnego kryminału znaleźli dla swych lęków atrakcyjną formę kina rozrywkowego, ale niewątpliwie stworzyli też pomost między filmem komercyjnym, przeznaczonym dla masowego odbiorcy, a dziełem nowoczesnego, egzystencjalnego modernizmu”[7]. W tym ujęciu film *noir* jest zapowiedzią kina modernistycznego.

James Naremore stawia z kolei tezę, że klasyczny film *noir* zrodził się z ducha *modernité* w kulturze. Zauważa on, że zainteresowanie intelektualistów francuskich w latach czterdziestych filmem *noir* nie było przypadkowe, i dochodzi do następującego wniosku: „Jeśli modernizm bezpośrednio nie spowodował narodzin filmu *noir*, to przynajmniej zdeterminował sposób, w jaki pewne filmy były postrzegane i rozumiane”[8]. Autor książki *More Than Night* wskazuje na kilka elementów łączących modernizm i *noir*. Po pierwsze, obie idee zostały nazwane i zdefiniowane przez krytyków *ex post* oraz odnoszą się do wielu artystów operujących odmiennym stylem, posiadających różne korzenie narodowe, religijne przekonania i polityczne poglądy. Po drugie, modernizm jest formacją starszą i o większym zasięgu niż film *noir*. Oba zjawiska są jednak manifestacją dialektyki napięć wytworzonych między Europą a Ameryką, awangardą a kulturą masową. Zdaniem J. Naremore'a:

> Podobnie jak modernizm, hollywoodzkie thrillery lat czterdziestych charakteryzuje wykorzystanie miejskiego krajobrazu, subiektywna narracja, nielinearna fabuła, język spod znaku *hard-boiled*, mizoginistyczny erotyzm; tak jak modernizm, są one w pewnym stopniu antyamerykańskie lub co najmniej ambiwalentne w stosunku do nowoczesności i postępu. Tym samym krytyczny dyskurs dotyczący tych filmów zazwyczaj bazuje na czymś więcej niż wskazaniu typowych modernistycznych tematów[9].

Tak więc klasyczny film *noir* wyrasta z modernizmu jako formacji kulturowej, ale nie jest kinem dojrzałego modernizmu w rozumieniu Syski, anonsuje dopiero jego narodziny. Wątek powiązań klasycznego filmu *noir* z wczesnym modernizmem rozwinę w drugiej części artykułu. Teraz skupię się na jego związkach z dojrzałym kinem modernistycznym.

---

[6] A.B. Kovács, *Screening Modernism. European Art Cinema, 1950–1980*, Chicago – London 2007, s. 246.

[7] R. Syska, dz. cyt., s. 153.

[8] J. Naremore, *More Than Night. Film Noir in Its Contexts*, Berkley – Los Angeles – London 2008, s. 41.

[9] Tamże, s. 45.

Elementy poetyki kina modernistycznego w klasycznym filmie *noir*

Dojrzałe kino modernistyczne operuje wieloma elementami obecnymi już w klasycznym filmie *noir*. Do najważniejszych należą: eksperymentowanie formalne, subiektywizacja, zacieranie granic między subiektywnym a obiektywnym, zerwanie z klasyczną dramaturgią oraz czasową linearnością.

Warto podać kilka przykładów klasycznych filmów *noir*, które cechy kina modernistycznego posiadają. Zastrzec należy jednak, że ich wykorzystanie nigdy lub rzadko było na tyle radykalne, by prowadziło do całkowitego przełamania paradygmatu klasycznego opowiadania. Najsłynniejszym, choć nieudanym eksperymentem formalnym kina *noir* wykorzystującym narrację subiektywną jest *Tajemnica jeziora* (*Lady in the Lake*, 1947) Roberta Montgomery'ego. W obrazie tym wszystko oglądamy oczyma głównego bohatera – detektywa Philipa Marlowa, w wyniku czego on sam nie pojawia się na ekranie. Podobny zabieg został wykorzystany w pierwszej części *Mrocznego przejścia* (*Dark Passage*, 1947) Delmera Davesa, gdzie bohater pojawia się na ekranie dopiero po przejściu operacji plastycznej.

Fantazmaty, wspomnienia, sny i inne niecodzienne, lecz subiektywne stany emocjonalne odnajdziemy w *Wielkim śnie* (*The Big Sleep*, 1946) Howarda Hawksa. Tu częstokroć ich obecność utrudnia odnalezienie granicy między tym, co obiektywne, a tym, co subiektywne, aczkolwiek nie uniemożliwia jej zupełnie. Także w *Kobiecie w oknie* (*The Woman in the Window*, 1944) Fritz Lang nie tyle rozmywa granicę między obiektywnym a subiektywnym, co wykorzystuje potencjał tkwiący w takim rozwiązaniu. Główny bohater filmu, szanowany profesor psychologii kryminalnej, najpierw popełnia zbrodnię, a potem stara się ją ukryć. W ostatnich minutach filmu okazuje się jednak, że wszystko, co mu się przydarzyło, było jedynie koszmarem sennym. Bohater budzi się w fotelu, bezpieczny i moralnie czysty jak łza. Jak piszą Adam Garbicz i Jacek Kalinowski, „*Kobieta w oknie* jest tylko intelektualną igraszką, przewrotnie przypominającą, że pierwiastki agresji są wszechobecne i zabić może każdy"[10], ale film uświadamia także eksperymentatorskie skłonności i preferencje twórców filmu *noir* lat czterdziestych i pięćdziesiątych.

Klasyczna dramaturgia zostaje mocno nadwątlona w *Laurze* (*Laura*, 1944) Ottona Premingera czy *Bulwarze Zachodzącego Słońca* (*Sunset Boulevard*, 1950) Billy'ego Wildera. W pierwszym z wymienionych filmów mamy dwóch narratorów z offu – obaj zresztą prowadzą dochodzenie w sprawie śmierci tytułowej bohaterki – przy czym jeden z nich okazuje się być mordercą wodzącym, do pewnego momentu, przedstawiciela prawa oraz widzów za nos i niewiarygodnym. W drugim filmie narracja zostaje powierzona niedoszłemu scenarzyście, który – jak na ironię – nie żyje, gdy zaczyna opowiadać swoją historię. Wiarygodność przedstawionych zdarzeń jest więc nie tyle kwestionowana, co nie ma statusu tak niepodważalnie obiektywnego jak w przypadku

[10] A. Garbicz, J. Kalinowski, *Kino, wehikuł magiczny. Przewodnik osiągnięć filmu fabularnego. Podróż pierwsza 1913–1949*, Kraków 1981, s. 396.

wykorzystania narratora wszechobecnego i wszechwiedzącego lub braku wskazania na instancję narracyjną (narracja obiektywna). Wypadki, zaprezentowane przez bohaterów bezpośrednio w nie emocjonalnie zaangażowanych i z ich perspektywy, są naznaczone ich psychiczną kondycją. U Wildera wyraźna jest na przykład ironia, z jaką Joe Gillis relacjonuje ostatnie miesiące swojego życia. Narrację Waldo Lydeckera w *Laurze* charakteryzuje zimny, precyzyjny racjonalizm, nieobcy dziennikarzom, ale i psychotycznym, odrzuconym kochankom. Waldo jest zaś i jednym, i drugim.

Ponadto w wypadku *Bulwaru* od początku znamy finał wydarzeń, brak tu czasu linearnego. Retrospekcje jako objaw zaburzenia temporalności były jednym z ulubionych chwytów filmu *noir*. W szerokim wymiarze ich potencjał wykorzystał Robert Siodmak w opartych na opowiadaniu Ernesta Hemingwaya *Zabójcach* (*The Killers*, 1946). Historia uwikłania głównego bohatera, boksera zwanego Szwed, w gangsterskie porachunki oraz tajemnica jego dziwnej śmierci w całości zostaje opowiedziana za pomocą retrospekcji, które łączy powracający wątek pięknej kobiety, Kitty Collins. Historię losów Szweda rekonstruuje pracownik firmy ubezpieczeniowej na podstawie zeznań osób, które go znały. Wizualnie ciekawa i nietypowa jak na kino hollywoodzkie okresu klasycznego – bo wykorzystująca zdobycze operatorskie rodem z kina awangardowego (impresjonizmu, surrealizmu i ekspresjonizmu), potem eksplorowane przez modernizm – jest rozgrywająca się w wesołym miasteczku finałowa sekwencja *Damy z Szanghaju* (*The Lady from Shanghai*, 1947) Orsona Wellesa.

Klasyczny film *noir* i filmowy modernizm – wspólne korzenie

Warto wskazać także na społeczne i historyczne przyczyny narodzin modernizmu i kina *noir*. Deleuze, a za nim Syska wskazują, że modernizm był reakcją na zachodzące zmiany. Zmiany te zaś wynikały z nowej sytuacji, która zaistniała po drugiej wojnie światowej. „Egzystencjalny pluralizm, kryzys wiary, lęk tożsamościowy i poczucie wyobcowania znalazły […] konsekwencję także w charakterze narracji”[11]. Modernistyczna tematyka wyrosła z egzystencjalizmu, kontestacji, psychoanalizy, lewicowej krytyki burżuazji i powojennego katastrofizmu[12]. Odpowiedzią na te zjawiska było w kinie modernistycznym zerwanie z podążaniem za żelazną logiką przyczyn i skutków, subiektywność, zaprzeczanie teleologiczności wątków, dekonstruowanie klisz gatunkowych, utrudnianie emocjonalnej identyfikacji widza z bohaterem.

Opisując film *noir* lat czterdziestych i pięćdziesiątych, historycy filmu wskazują na podobne do wymienionych powyżej przyczyny narodzin tego nurtu. Wspomniane lęki tożsamościowe i poczucie wyobcowania, jako rezultat zakwestionowania i rozchwiania moralnych wartości przez wojenne wydarzenia, to także temat wielu klasycznych filmów *noir*. Zaś psychoanaliza

---

[11] R. Syska, dz. cyt., s. 152.
[12] Tamże, s. 156.

i egzystencjalizm są nurtami, z których w sposób wręcz ostentacyjny kino to czerpało, choć dokonując niekiedy znaczącego uproszczenia i zubożenia ich przekazu – skądinąd koniecznego ze względu na publiczność, do której było skierowane. Psychoanalityczne wątki, obecne w twórczości Alfreda Hitchcocka – na przykład w *Urzeczonej* (*Spellbound*, 1945), ale i Roberta Siodmaka w *Mrocznym zwierciadle* (*The Dark Mirror*, 1946) czy Ottona Premingera w *Wirze* (*Whirpool*, 1949), dziś mogą się wydawać naiwne i wyłożone w nachalny sposób, jednak w czasie, kiedy dzieła te miały premierę dla szerokiej widowni, psychoanaliza stanowiła bezwzględne *novum*, a filmy – niekiedy jedyny sposób zapoznania się z jej ustaleniami. Egzystencjalizm w filmie czarnym nie był wykładany w sposób tak bezpośredni jak teorie Zygmunta Freuda, jednak także stanowił jego ideologiczne zaplecze. Nastrój pesymizmu i poczucie wyobcowania, wyraźnie przenikające wiele noirowych obrazów, nie wyczerpują oczywiście filozoficznych koncepcji Sartre'a czy Camusa, a nawet nie zbliżają się do ich meritum, ale oddają zasadniczy przekaz tej filozoficznej myśli.

Filmowy modernizm, ten dojrzały, spod znaku kina autorskiego, eksploatował głębiej oraz pełniej kontekst i zaplecze kulturowe, z którego ducha się zrodził, ale trzeba pamiętać, że jego rozkwit nastąpił w innych warunkach i w innym momencie historycznym.

Klasyczny film *noir,* kino modernistyczne i gatunek

Syska wskazuje także, że ulubionymi popularnymi i rozrywkowymi gatunkami, których dekonstrukcji podejmowało się europejskie modernistyczne kino autorskie, były film kryminalny i melodramat[13].

Nie ma wątpliwości, że film kryminalny stanowił także najbardziej popularny, choć z pewnością nie jedyny, gatunek uprawiany przez twórców filmu *noir*. Kino to często posługiwało się melodramatyczną konwencją, jako przykład można przywołać obraz *Casablanca* w reżyserii Michaela Curtiza (*Casablanca*, 1942). Jeśli zaś pojawiała się inna dominanta gatunkowa, to tak czy inaczej prawie zawsze wątki melodramatyczne odgrywały ważną rolę, jak choćby w *Gildzie* wyreżyserowanej przez Charlesa Vidora (*Gilda*, 1946). Ulubionymi tematami były więc przemoc i miłość fizyczna. Pytanie tylko, czy w tym przypadku możemy mówić o dekonstrukcyjnych praktykach jak w wypadku modernistycznego kina autorskiego. Nawet jeśli takie postawienie problemu wydaje się nietrafne, to odnotować trzeba, że klasyczny film *noir* nie pozostawał wierny konwencjom gatunkowym filmu kryminalnego i melodramatu. Nie tyle chodzi tu jednak o dekonstruowanie, co modyfikowanie. W kryminalnym filmie spod znaku *noir* rozwiązanie zagadki morderstwa wydaje się często pełnić rolę drugoplanową, ważniejsze staje się rozwikłanie i dotarcie do psychologicznych motywacji działań bohaterów w nią uwikłanych

[13] Tamże, s. 157.

(jak w *Bulwarze Zachodzącego Słońca*). Także noirowy melodramat nie jest realizacją jednego z dwóch wariantów tego typu historii. Nie cechuje go prawie nigdy szczęśliwe połączenie kochanków. Częstsze jest rozstanie pary lub śmierć jednego z partnerów[14], przy czym nierzadko przyczyną takiego zakończenia miłosnej historii jest wiarołomność i nieszczerość uczuć kobiety – *femme fatale*, jak w *Podwójnym ubezpieczeniu* (*Double Indemnity*, 1944) Billy'ego Wildera, rzadziej mężczyzny – *homme fatale*, jak w *Mildred Pierce* w reżyserii Michaela Curtiza (*Mildred Pierce*, 1945).

Klasyczny film *noir*, kino modernistyczne i widz

Modernizm w sztuce początkowo pojawił jako forma buntu i oporu wobec rodzącej się i rozprzestrzeniającej na przełomie XIX i XX wieku masowej popkultury. Miał on być antidotum na jej reprodukcyjny charakter i mimetyczne skłonności. W umasowieniu widziano zagrożenie dla istnienia kultury wysokiej w ogóle. Obawiano się roztopienia sztuki w rozrywce. Modernizm u zarania swojego istnienia dążył więc do stworzenia kodów zdolnych opisać zmieniającą się rzeczywistość bez popadania w populizm. Jak zauważył Clement Greenberg, modernizm to:

> ciągle ponawiany wysiłek przeciwstawiania się upadkowi standardów estetycznych, zagrożonych przez postępującą demokratyzację kultury w epoce industrialnej; nadrzędną i najgłębszą logiką modernizmu jest utrzymanie estetycznego poziomu przeszłości w obliczu wrogich sił, które nie istniały w przeszłości[15].

Film *noir* wręcz przeciwnie: od początku swoją siłę czerpał z bycia kulturą masową i popularną. Adresowany był do szerokiej publiczności, dzieła tego nurtu bazowały na gatunkach sensacyjnych, często takich, które popularność zyskały już wcześniej, jak chociażby święcący triumfy w latach trzydziestych film gangsterski. Wykorzystywano też wielokrotnie aktorskie duety, takie jak Lauren Bacall i Alan Ladd. Hollywood, a co za tym idzie, twórcy czarnego kina, liczyli się z widzem i jego często popkulturowymi upodobaniami oraz gustem. Tu w dużej mierze czynnik ekonomiczny i przemysłowy charakter produkcji nie pozwalał na radykalną kontestację popkultury. Amerykańskie kino czarne nie ukrywało też nigdy swojego rozrywkowego charakteru. Nawet reżyserzy o ambicjach artystycznych i autorskich, jak chociażby Fritz Lang, nie negowali konieczności zaspokojenia potrzeb szerokiej publiczności. Hollywood było sprawnie działającą instytucją całkowicie oddaną służbie widzowi. Prowadzono zakrojone na szeroką skalę kampanie promocyjne i badania rynku. Przy okazji *Bulwaru Zachodzącego Słońca* Wilder po pokazach przedpremierowych

[14] Zob. G. Stachówna, *O melodramacie filmowym*, w: *Kino gatunków wczoraj i dziś*, red. K. Loska, Kraków 1998, s. 35–37.

[15] C. Greenberg, *Awangardowe postawy: nowa sztuka w latach sześćdziesiątych*, w: tegoż, *Obrona modernizmu. Wybór esejów*, tłum. G. Dziamski, M. Śpik-Dziamska, Kraków 2006, s. 26.

zdecydował się zmienić sekwencję rozpoczynającą film. Pierwotnie miał on się rozpoczynać sceną w kostnicy i rozmową znajdujących się tam zmarłych, jednak widzowie byli tym oburzeni. Koniec końców otwarcie filmu wygląda inaczej – i co więcej, w trasę promocyjną wyruszyła sama Gloria Swanson.

Z kolei modernizm wczesnej fazy, w swym awangardowym wcieleniu, nie liczył się z odbiorcą masowym i funkcjonował poza obiegiem instytucjonalnym. Jak zauważa Syska:

> Modernizm lat 20. był […] dobrem garstki filmowców i ich mecenasów, zaś modernizm lat 50. i 60. – dobrem publicznym, niemal masowym i podległym procesowi powolnej instytucjonalizacji. Ta ostatnia odbywała się także poprzez uformowanie alternatywnego systemu produkcji, który skorelował fundusze państwowe z prywatnymi takich producentów, jak: Carlo Ponti, Dino de Laurentiis czy Alfredo Bini. Instytucjonalizacja nastąpiła także w sferze promocji (niebagatelną rolę odegrały tu festiwale i środowiska krytyków) oraz dystrybucji (wpływ państwowej polityki repertuarowej, sieci kin studyjnych i wykształcenia ambitnego odbiorcy)[16].

Tak więc dopiero dojrzały modernizm zatroszczył się o widza i z czasem w pełni odpowiedział na jego potrzeby. Na gruncie dojrzałego modernizmu stopniowo rozwinął się system gwiazd – ułatwiający identyfikację widza z bohaterem, a raczej antybohaterem o zaburzonej niejednokrotnie tożsamości. Warto nadmienić, że podobny typ postaci nie był obcy filmowi *noir*. Granych przez Kirka Douglasa protagonistów *Asa w potrzasku* Billy'ego Wildera (*Ace in the Hole*, 1951) i *Opowieści o detektywie* Williama Wylera (*Detective Story*, 1951) cechuje co najmniej moralna dwuznaczność, a sympatia widzów nie jest jednoznacznie po ich stronie. Kino artystyczne osunęło się więc w kierunku popkultury, wdarło na łamy prasy kolorowej i sięgnęło po marketingowe strategie Hollywoodu. Jak celnie zauważa Syska, w latach sześćdziesiątych dokonał się „»cud« popularyzacji kina autorskiego"[17].

Klasyczne kino *noir* i modernizm(y)

Choć w okresie dojrzałej fazy modernizmu filmowego nastąpił powrót do wypracowanych przez klasyczne kino *noir* konwencji oraz ich przepracowanie, to pytanie o to, czy kino czarne lat czterdziestych i pięćdziesiątych można uznać za modernistyczne z ducha, pozostaje otwarte. Jak już sygnalizowałam, posiadało ono niewątpliwie cechy *modernity*, jednak postawienie znaku równości między tymi dwoma zjawiskami byłoby nadużyciem i wymagałoby szerszego uzasadnienia.

[16] R. Syska, dz. cyt., s. 149.
[17] Tamże, s. 157.

Klasyczne kino *noir* jako *low modernity*

Pisząc o dojrzałym modernizmie filmowym i utożsamiając go z kinem autorskim, Syska wspomniał o zjawisku, które określa się także mianem *high modernity*. Ono z kolei często jest przeciwstawiane *low modernity*, lub lepiej – uzupełniane przez *low modernity*. Tomasz Majewski odnotowuje, że losy modernizmu są bardziej skomplikowane, niż się dotychczas wydawało, gdyż obecnie mówi się i pisze coraz częściej o wielu modernizmach: modernizmach „poszczególnych", a także nowoczesności „pierwszej", „drugiej", „płynnej", „nowoczesnościach zwielokrotnionych", „nowoczesności refleksyjnej"[18]. *High modernity*, a w jej łonie dojrzały modernizm filmowy, cechowałoby przede wszystkim odcięcie się od kultury popularnej, elitaryzm, dążenie do ustalenia nowoczesnego kanonu, będącego wyraźnym hołdem idei podziału na sztukę wysoką i niską. W filmie tendencje te uwidoczniły się późno, w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych. W innych obszarach już „[w] perspektywie lat 40. i 50. sztuka nowoczesna jawiła się swoim obrońcom tak, jak gdyby od początku przyjęła postawę *splendid isolation*, chroniąc ją przed wpływami społeczeństwa masowego i tandetnymi wyrobami »przemysłu kulturowego«"[19]. *High modernity* musiała więc przemilczeć i odrzucić anarchistyczny, populistyczny i ludyczny charakter wczesnych europejskich awangard, ale także ich fascynację niskimi gatunkami hollywoodzkiego kina klasycznego. W perspektywie podziału na modernizm *high* i *low* klasyczne kino *noir* sytuowałoby się w obrębie tej drugiej kategorii. Podział taki ma jednak charakter z góry wartościujący.

Klasyczne kino hollywoodzkie jako modernizm wernakularny

Ciekawym i alternatywnym rozwiązaniem jest propozycja Miriam Bratu Hansen, wybitnej znawczyni historii kina i badaczki kultury popularnej. W artykule *Masowe wytwarzanie doświadczenia zmysłowego. Klasyczne kino hollywoodzkie jako modernizm wernakularny* retrospektywnie rozszerza ona pojęcie modernizmu. Nie traktuje go jedynie jako ruchu intelektualnego i stojącego za nim zespołu idei oraz praktyk artystycznych. Modernizm w jej ujęciu to nie tylko nowoczesna estetyka praktykowana przez grupy inteligenckie w obrębie różnych sztuk, ale „zjawisko z porządku doświadczenia codziennego z jego »ekonomią postrzegania zmysłowego«, wiązaną z nowymi formami pobudzenia emocjonalno-sensorycznego, z organizacją oraz wytwarzaniem »masowo wytwarzanych i konsumowanych wytworów mody, designu, reklamy, architektury, otoczenia miejskiego, fotografii, radia oraz kina«"[20].

---

[18] T. Majewski, *Modernizmy i ich losy*, w: *Rekonfiguracje modernizmu. Nowoczesność i kultura popularna*, red. T. Majewski, Warszawa 2009, s. 9.

[19] Tamże, s. 16.

[20] M. Bratu Hansen, *Masowe wytwarzanie doświadczenia zmysłowego. Klasyczne kino hollywoodzkie jako modernizm wernakularny*, tłum. Ł. Biskupski i in., w: *Rekonfiguracje modernizmu…*, s. 237.

Tak ujęty i szeroko rozumiany modernizm M. Bratu Hansen nazywa wernakularnym. W jego łonie praktyki kulturowe i artystyczne „dokumentują, poddają refleksji oraz odpowiadają na procesy modernizacji i doświadczenie nowoczesności – włączając paradygmatyczne przemiany warunków, w jakich sztuka była produkowana, rozpowszechniana i konsumowana”[21]. „Modernizm wernakularny” to nie tylko pojęcie z zakresu estetyki, ale termin uwzględniający umieszczenie praktyk artystycznych w kontekście praktyk kulturowych zapośredniczających doświadczenie nowoczesności. W konsekwencji Hansen przyjmuje, że istniały zróżnicowane formy modernizmu w różnych częściach świata. Ich oblicze kształtowały warunki społeczne, geopolityczne, lokalna tradycja i subkultury.

Kino – jak chce autorka omawianej koncepcji – jeśli uznać je „za część historycznej formacji nowoczesności, rozumianej jako szerszy zakres przemian kulturowych, estetycznych, technicznych, ekonomicznych, społecznych i politycznych”[22], pełniło rolę uprzywilejowaną. Zdolne było bowiem odzwierciedlać nowoczesność zarówno na poziomie tematycznym, „weszło na rynek masowej produkcji doświadczenia zmysłowego (*mass production of senses*), ale również zapewniło horyzont estetycznych oczekiwań masowego społeczeństwa przemysłowego”[23]. Hansen zauważa, że umiejętność taką posiadało zwłaszcza kino amerykańskie, a dokładniej klasyczne kino hollywoodzkie, postrzegane jako „praktyka kulturowa, odpowiadająca doświadczeniu nowoczesności”[24]. Hollywood zdołało bowiem tak zaprojektować swoje eksportowe produkty, że był je w stanie przyswoić zarówno rynek lokalny (amerykański), jak i zagraniczny. Sukces tkwił w umiejętnym połączeniu różnorodnych, współzawodniczących ze sobą tradycji, dyskursów i interesów. Hansen pisze:

> dzięki wprowadzeniu na masowy rynek produktów wywodzących się z etnicznie i kulturowo heterogenicznego społeczeństwa, amerykańskie kino klasyczne rozwinęło (nawet jeśli działo się to często kosztem rasowo Innych) idiom lub idiomy, które rozpowszechniały się łatwiej niż rywalizujące z nim popularne kinematografie narodowe[25].

Podsumowując, klasyczne kino hollywoodzkie osiągnęło masowy sukces, gdyż wypracowało „międzynarodowy idiom nowoczesności”[26], było „częścią i przejawem doświadczenia nowoczesnego kryzysu i przewrotu”, ale jednocześnie „najszerszym kulturowym horyzontem, który pozwalał na odzwierciedlanie, odrzucanie, dezawuowanie, przekształcanie oraz negocjowanie traumatycznego wpływu nowoczesności”[27]. Nie operowało ono formalistyczną samozwrotnością charakterystyczną dla *high modernity*, ale – według Hansen – realizowało Fichteańską ideę refleksji jako „widzenia dodatkowym

[21] Tamże.
[22] Tamże, s. 243.
[23] Tamże, s. 262.
[24] Tamże, s. 250.
[25] Tamże, s. 257.
[26] Tamże.
[27] Tamże, s. 260.

okiem"[28]. Jego refleksyjny wymiar miał nie tyle charakter krytyczny, co polegał na tym, iż umożliwiało ono widzowi skonfrontowanie się z zasadniczymi sprzecznościami nowoczesności[29]. Większa część hollywoodzkich produkcji okresu klasycznego faktycznie nie była refleksyjna krytycznie, kino *noir* jednak w tym względzie się wyróżniało, było bowiem jak najbardziej krytyczną reakcją „na nowoczesność i jej niespełnione obietnice"[30].

Klasyczny film *noir* i nowoczesność

Warto wskazać podstawowe cechy nowoczesności, która zrodziła modernizm. Godna uwagi jest szczególnie myśl Siegfrieda Kracauera oraz jego refleksje dotyczące powieści detektywistycznej, będącej – zdaniem tego teoretyka – odpowiedzią na nowoczesność[31]. Powieść detektywistyczna wywarła niemały wpływ na klasyczne, i nie tylko, kino *noir*. Film detektywistyczny był i wciąż jest jednym z ulubionych gatunków noirowych, w związku z czym refleksje niemieckiego badacza z łatwością można przenieść na grunt kina – bez obawy, że utracą one na swej trafności. Kracauer zaś wyraźnie akcentuje, z jednej strony, związek powieści detektywistycznej z nowoczesnością, z drugiej zaś – podkreśla potencjał krytyczny tego gatunku.

Michał Pabiś, rekonstruując Kracauerowską refleksję dotyczącą powieści detektywistycznej, zauważa, że jej autor był otwarty na znaczenia zakodowane w kulturze popularnej, ale i względem nich ostrożny. W myśli Kracauera więc

> [k]ryminalna fikcja jako czytelna alegoria „świata pozbawionego znaczenia" nie zawiera otwartej krytyki nowoczesnego społeczeństwa. Nie jest pustym lamentem nad losami „odczarowanego" świata, ani tym bardziej jego bezkrytyczną afirmacją. Narracja opisująca proces odgadywania odpowiedzi na pytanie „kto zabił?" stanowi uprzywilejowaną, wysoce alegoryczną (paradoksalnie dlatego, że „trywialną") formę kulturową, która skrywa istotny potencjał krytyczny. Detektyw jest postacią o tyle dwuznaczną, o ile, z jednej strony, wydaje się być reprezentantem oświeceniowego Rozumu, „Bogiem w świecie przez Boga opuszczonym", z drugiej, odgrywa wiele ról przeznaczonych dla *flâneura*: dociekliwego dziennikarza czy też krytycznego intelektualisty, który „penetruje zewnętrzne wyglądy oraz iluzje powierzchni życia codziennego"[32].

Nowoczesność na przełomie wieków była związana przede wszystkim z modernizacją, która spowodowała – jak pisze Ben Singer – wzrost doświad-

---

[28] Tamże.
[29] Tamże, s. 263.
[30] Tamże, s. 266.
[31] Zob. S. Kracauer, *Schriften I*, Frankfurt 1971. Swoje uwagi na ten temat Kracauer zawarł w ukończonym w 1925 roku, a opublikowanym dopiero w roku 1971 manuskrypcie *Powieść detektywistyczna. Traktat filozoficzny*.
[32] M. Pabiś, *Cenna sztuka układania puzzli. Siegfried Kracauer i nowoczesna powieść detektywistyczna*, w: *Rekonfiguracje modernizmu…*, s. 220.

czanych bodźców nerwowych, stresu i zagrożeń cielesnych, epicentrum modernizacji były bowiem przestrzenie wielkomiejskie. W miastach zaś narażenie na przemoc sensoryczną, sensoryczną intensywność życia, wzrosło w związku z ruchem ulicznym, życiem w kamienicach, pracą w wypełnionych maszynami fabrykach[33]. Zdaniem Hansen, rozprzestrzenianie się technologii miejsko-przemysłowych spowodowało także „zerwanie więzi społecznych (i płciowych)", a masowa konsumpcja „pociągnęła za sobą procesy realnego zniszczenia i utraty"[34]. W takim środowisku odczucie niebezpieczeństwa i niepewność przyszłości uległy hiperbolizacji. George Simmel już w 1903 roku dostrzegał niebezpieczeństwa związane ze wzrostem natężenia podniet nerwowych. Nowoczesność, jego zdaniem, wpływała na kształt zarówno fizjologicznego, jak i psychologicznego doświadczenia[35]. Warto także dodać, że „[o]bserwatorzy wkrótce dostrzegli związek między hipersymulacją miejskiego życia a narastającą pogonią za sensacją i wstrząsem w popularnej rozrywce"[36]. Kracauer umieszcza więc swojego detektywa w przestrzeniach wielkomiejskich, najczęściej tych o charakterze tranzytowym, otwartym i publicznym, przez co pozbawionych znaczenia. Ponadto „Kracauerowski detektyw »błąka się po pustej przestrzeni między figurami jako zrelaksowany reprezentant Rozumu«, aby przywrócić ów porządek utracony w nowoczesności, bądź chociaż go na nowo zaprojektować, dokonać »arbitralnej (*artificial*) unifikacji« chaosu zdarzeń"[37]. Z kolei rozwikłanie kryminalnej zagadki u Kracauera to „oświetlenie świata, który nie istnieje, a jednak stanowi niezbędny składnik nowoczesnego *imaginarium* jako sfera, której nadejścia oczekuje"[38].

Kino *noir* lat czterdziestych i pięćdziesiątych wydaje się portretować opisaną powyżej wizję nowoczesności w sposób modelowy i jednocześnie poddawać ją krytycznej refleksji. Oczywiście nie wszystkie filmy *noir* operują figurą detektywa, ich bohaterowie nie zawsze wykonują ten zawód, ale figuratywnie często pełnią funkcję przypisywaną przez Kracauera detektywowi. Są obserwatorami nowoczesnego świata dążącymi do uporządkowania jego chaosu, który często rujnuje ich życie, co albo jest sprawą przypadku, albo nieprzystosowania, albo innych czynników. Akcja większości filmów *noir* okresu klasycznego rozgrywa się w wielkomiejskich przestrzeniach. Amerykańskie metropolie jawią się jako miejsca wyjątkowo niebezpieczne. Nocą zazwyczaj słabo oświetlone migoczącymi neonami reklam i szyldów, pogrążone w deszczu lub spowite mgłą miasta wydają się składać jedynie z labiryntowej sieci ulic, zaułków, szemranych barów i knajp, podejrzanych mieszkań i spelunek.

[33] Zob. B. Singer, *„Sensacyjność" a świat wielkomiejskiej nowoczesności*, tłum. Ł. Biskupski i in., w: *Rekonfiguracje modernizmu…*, s. 143–186.

[34] M. Bratu Hansen, dz. cyt., s. 238.

[35] G. Simmel, *Mentalność mieszkańców wielkich miast*, w: tegoż, *Socjologia*, tłum. M. Łukasiewicz, Warszawa 2005, s. 305–306.

[36] B. Singer, dz. cyt., s. 174.

[37] M. Pabiś, dz. cyt., s. 230.

[38] Tamże, s. 231.

W dzień wypełnia je chaos ulicznego ruchu i tłumy przemieszczających się ludzi, są głośne, krzykliwe, nerwowe.

Warto przywołać kilka emblematycznych scen, dobrze ilustrujących sposób, w jaki film *noir* portretował, ale i krytycznie odnosił się do nowoczesności.

W słynnej sekwencji otwierającej *Dotyk zła* (*Touch of Evil*, 1958, reż. Orson Welles) widzimy przestrzeń niewielkiego przygranicznego miasteczka. Jest pogodny wieczór, lecz rytm życia pozostaje szybki, żywiołowy. Słychać śmiechy ludzi, jazzową, dynamiczną muzykę dochodzącą zapewne z wypełnionych tłumami okolicznych lokali. Świecą się neony, knajpy i restauracje są otwarte. Co rusz ktoś przechodzi lub przebiega przez ulicę, dostawcy pchają swoje wózki wypełnione towarami, ktoś utknął na środku jezdni ze stadem kóz. Policjanci kierują chaotycznym ruchem drogowym, straż kontroluje przekraczanie granicy. Pomimo ich działań i wysiłków harmider wydaje się być wszechogarniający. Wreszcie jeden z samochodów eksploduje na środku ulicy. Niebezpieczeństwo materializuje się, a rozgardiasz zamienia się w chaos. W filmie starcie przeżartego nienawiścią do przestępców i nadużywającego władzy kapitana Hanka Quinlana oraz detektywa od spraw narkotykowych Vargasa pokazuje, że chaos zdarzeń tak bardzo opanował już nowoczesny świat, iż nawet ci, którzy niegdyś byli obrońcami utraconego *imaginarium*, zdołali zatracić swe ideały. Skorumpowany Quinlan, po tym, jak zamordowano mu żonę, zaczął stosować się do zasad rządzących otaczającym go światem i tylko Vargas, starając się dążyć do prawdy, zdolny jest jeszcze do krytycznej refleksji.

Z kolei w *Asie w potrzasku* Wildera miasto „przyjeżdża" na prowincję. Akcja filmu rozgrywa się w dotychczas zapomnianym przez Boga i ludzi Albuquerque, niewielkiej osadzie w Górach Skalistych, gdzie domorosły poszukiwacz indiańskich skarbów utknął w jaskini. Turyści, zwabieni nagłośnionym przez prasę wypadkiem, zjeżdżają się i rozstawiają swoje kampingowe przyczepy u stóp góry, we wnętrzu której tkwi nieszczęśnik. Podnóże szybko zamienia się w prowizoryczne miasteczko. Setki ludzi oblegają miejsce tragedii, wraz z nimi zaś pojawiają się oznaki nowoczesności. Wrzawa i zgiełk są wszechogarniające. Zaradni sprzedają pamiątki, gadżety, jedzenie i wszystko to, co potrzebne jest do życia. Reporterzy ze specjalnych namiotów wysyłają najświeższe informacje o przebiegu akcji ratunkowej do miejskich centrali swoich gazet. Wciąż przyjeżdżają nowe samochody, gra głośna muzyka, a pośród całego tego zamieszania swoje podwoje rozstawia… wesołe miasteczko. Są balony, cukrowa wata, karuzele i światła. Trwa sensomotoryczny spektakl nowoczesności, który kończy się śmiercią nie tylko amatora indiańskich skarbów, ale i głównego bohatera filmu oraz animatora całej sytuacji, reportera Chucka Tatuma. Tatum, goniąc za sławą i dążąc do powrotu do pierwszej dziennikarskiej ligi, rzucił na szalę życie człowieka, ale to właśnie on zdaje się być jedynym świadomym bohaterem filmu. Choć działania, które podejmuje, są moralnie wątpliwe, to jednak reporter rozumie, jak działa świat nowoczesnych mediów i cynicznie to wykorzystuje. Jest niewątpliwie „reprezentantem Rozumu", który jednak dopiero w finałowych scenach, gdy

jest już za późno, zdaje sobie sprawę z tego, że nie udało mu się sterować nowoczesnością, że jest ona „chaosem zdarzeń".

Motyw wesołego miasteczka jako symbolu dystrakcyjnej nowoczesności powraca także w *Damie z Szanghaju* Wellesa. Zanim jednak dojdzie do finałowej sceny w lunaparku, gdzie rzeczywistość rozpadnie się na serię zniekształconych obrazów, główny bohater, podejrzany o morderstwo, uciekając przed policją, przemierza tłoczne ulice chińskiej dzielnicy San Francisco i ukrywa się w jednym z jej teatrów. Świat, który go otacza, pełny jest zmysłowych bodźców, odurzający, egzotyczny. Odgłosy ulicy i dźwięki dalekowschodniej muzyki, w połączeniu z nadmiarem tabletek, które połknął, sprawiają, że czuje się obco. Jego życie jest zagrożone, ale źródłem niebezpieczeństwa niespodziewanie okazuje się kobieta, którą kochał i której ufał. Świat jego relacji społecznych i płciowych rozpada się doszczętnie, gdy odkrywa, że to ukochana popełniła morderstwo, o które on jest podejrzany, i że chce go zabić. Zamroczony przez współpracowników kochanki, zostaje wyniesiony z chińskiego teatru i trafia do opuszczonego zimą wesołego miasteczka. Swój stan ducha opisuje tak: „Ocknąłem się… w domu szaleńców. Przez chwilę myślałem, że zwariowałem. Po tym, przez co przeszedłem, każdy obłęd wydawał się naturalny". Rzeczywistość jawi mu się jako wyjątkowo psychotyczny sen. Odkrycie prawdy o tym, kto zabił, przyczynia się do odczarowania rzeczywistości. Końcowa konfrontacja rozgrywa się w gabinecie krzywych luster, zniekształcających wszystko to, co znajduje się naprzeciwko nich. To one stanowią metaforę nowoczesności, ujawniają jej prawdziwe oblicze. Michael, choć nie jest detektywem, prowadzi śledztwo i w wyniku rozwikłania zagadki nie tylko demaskuje prawdziwego mordercę, ale i prawdę o świecie, w którym żyje, świecie, w którym, jak powie: „Każdy jest czyimś frajerem".

W *Straconym weekendzie* (*The Lost Weekend*, 1945) Billy'ego Wildera nowoczesne miasto także okazuje się być wrogiem bohatera. Jest słoneczny dzień, sobota. Don Birnam, pozbawiony alkoholu i pieniędzy, przemierza ulice Nowego Jorku z maszyną do pisania pod pachą. Chce sprzedać ostatnią wartościową rzecz, jaką posiada, aby móc się upić. Jest skrajnie wyczerpany i zdeterminowany, cierpi na *delirium tremens*. Kolejny atak choroby alkoholowej zbliża się. Mijają go przechodnie i samochody, przejeżdża kolejka miejskiego metra – ale wszyscy poruszają się w przeciwnym niż on kierunku, jakby całe życie toczyło się pod prąd. Birnam potrzebuje tylko jednego: jak najszybciej znaleźć działający lombard, zdobyć pieniądze, zaspokoić pragnienie. Jednak w tętniącej życiem metropolii wszystkie lombardy są zamknięte. Na bohatera, gdziekolwiek nie pójdzie, czekają tylko zaciągnięte rolety, spuszczone kraty. Nowoczesność wielkiego miasta sprzysięgła się przeciwko niemu. Birnam to ofiara swoich czasów: alkoholik, który zaczął pić z obawy, że nie sprosta stawianym mu przez nowoczesne społeczeństwo oczekiwaniom. Bohater *Straconego weekendu* nie jest detektywem w sensie dosłownym. Jeśli odkrywa jakąś prawdę, to jest to prawda o tym, kto zabił w nim samym pisarza i powołał do życia alkoholika. W trakcie wędrówek przez miasto, włóczęgi od baru do baru, „penetruje zewnętrzne wyglądy oraz iluzje powierzchni życia

codziennego", a funkcję „»arbitralnej (*artificial*) unifikacji« chaosu zdarzeń"[39] ma pełnić powieść pod tytułem *Butelka*, którą planuje napisać.

Przyjmując więc rozszerzone rozumienie modernizmu zaproponowane przez Hansen i dostrzegając wpływ, jaki na jego kształt miała nowoczesna modernizacja, można stwierdzić, że wyraźniejszy staje się związek filmu *noir* klasycznego okresu z *modernité*. Pamiętajmy jednak, że modernizmów było wiele. Edward Dimendberg wskazuje na przykład, że uznawany do tej pory często za przedłużenie i transplantację kina Republiki Weimarskiej klasyczny film *noir* jest raczej nurtem względem kina tego analogicznym, a nie z niego wyrosłym. Dimendberg postuluje:

> Zamiast spierać się o ciągłość lub nieciągłość między tymi dwoma filmowymi zjawiskami, warto rozpatrzeć trzecią wyłaniającą się możliwość: taką mianowicie, że można je rozumieć jako **paralelne reprezentacje miejskiego modernizmu** [podkr. – K.Ż]. Przyjmując taką perspektywę, źródło i genealogia kina Republiki Weimarskiej oraz filmu *noir* mają mniejsze znaczenie niż dzielone przez nie ideologiczne funkcje przestrzenności wykorzystywane w różnych celach w łonie tych nurtów[40].

W tym kontekście kino czarne lat czterdziestych i pięćdziesiątych, z jednej strony, wyraźnie jawi się jako jeden z objawów modernizmu wernakularnego, gdyż zdolne jest opisywać – także poprzez refleksję krytyczną – nowoczesność oraz związany z nią nowy rodzaj doświadczania zmysłowego i psychicznego świata. Z drugiej zaś strony, dzięki swojej stylistyce i rozwiązaniom narracyjnym, może być traktowane jako pomost łączący, o czym była już mowa, okres *high* i *low modernity*. Lub jeszcze inaczej – jak chcą Bordwell i Thomson: stanowi stylistyczne odstępstwo w kierunku modernizmu wewnątrz kina klasycznego, którego paradygmat jest jednak na tyle silny, że reguluje wszystko, co mogłoby mu zagrażać[41]. Bez względu na to, którą z zaproponowanych optyk przyjmiemy, związek klasycznego filmu *noir* i modernizmu jest niezaprzeczalny, choć mniej lub bardziej akcentowany przez różnych badaczy.

Bibliografia

Bordwell D., *Narration in the Fiction Film*, London 1986.

Bordwell D., Steiger J., Thomson K., *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960*, New York 1985.

Bratu Hansen M., *Masowe wytwarzanie doświadczenia zmysłowego. Klasyczne kino hollywoodzkie jako modernizm wernakularny*, tłum. Ł. Biskupski i in., w: *Rekonfiguracje modernizmu. Nowoczesność i kultura popularna*, red. T. Majewski, Warszawa 2009.

[39] Zob. przypis 37.

[40] E. Dimendberg, *Down These Seen Streets A Man Must Go: Siegfried Kracauer, Hollywood's Terror Films, and the Spaciality of Film Noir*, „New German Critique" 2003, nr 89, s. 122–123.

[41] D. Bordwell, J. Steiger, K. Thomson, *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960*, New York 1985, s. 81.

Dimendberg E., *Down These Seen Streets A Man Must Go: Siegfried Kracauer, Hollywood's Terror Films, and the Spaciality of Film Noir*, „New German Critique" 2003, nr 89.
Garbicz A., Kalinowski J., *Kino, wehikuł magiczny. Przewodnik osiągnięć filmu fabularnego. Podróż pierwsza 1913–1949*, Kraków 1981.
Greenberg C., *Awangardowe postawy: nowa sztuka w latach sześćdziesiątych*, w: tegoż, *Obrona modernizmu. Wybór esejów*, tłum. G. Dziamski, M. Śpik-Dziamska, Kraków 2006.
Jakubowska M., *Teoria kina Gilles'a Deleuze'a*, Kraków 2003.
Kovács A.B., *Screening Modernism. European Art Cinema, 1950–1980*, Chicago – London 2007.
Kracauer S., *Schriften I*, Frankfurt 1971.
Majewski T., *Modernizmy i ich losy*, w: *Rekonfiguracje modernizmu. Nowoczesność i kultura popularna*, red. T. Majewski, Warszawa 2009.
Naremore J., *More Than Night. Film Noir in Its Contexts*, Berkley – Los Angeles – London 2008.
Pabiś M., *Cenna sztuka układania puzzli. Siegfried Kracauer i nowoczesna powieść detektywistyczna*, w: *Rekonfiguracje modernizmu. Nowoczesność i kultura popularna*, red. T. Majewski, Warszawa 2009.
Simmel G., *Mentalność mieszkańców wielkich miast*, w: tegoż, *Socjologia*, tłum. M. Łukasiewicz, Warszawa 2005.
Singer B., *„Sensacyjność" a świat wielkomiejskiej nowoczesności*, tłum. Ł. Biskupski i in., w: *Rekonfiguracje modernizmu. Nowoczesność i kultura popularna*, red. T. Majewski, Warszawa 2009.
Stachówna G., *O melodramacie filmowym*, w: *Kino gatunków wczoraj i dziś*, red. K. Loska, Kraków 1998.
Syska R., *Filmowy modernizm*, „Kwartalnik Filmowy" 2009, nr 67–68.

Streszczenie

Celem artykułu jest pokazanie, że klasyczny film *noir* można traktować jako zjawisko z ducha modernistyczne. Modernizm ma wiele oblicz i bywa różnie rozumiany oraz definiowany. W filmoznawstwie kino modernistyczne najczęściej jest utożsamiane z kinem autorskim, a narracja modernistyczna przeciwstawiana narracji klasycznej. W pierwszej części tekstu autorka koncentruje się na pokazaniu klasycznego filmu *noir* jako nurtu zapowiadającego kino modernistyczne i przełamującego paradygmat narracji klasycznej. W części drugiej kontekstem dla kina czarnego powstałego w obrębie kina hollywoodzkiego jest nowoczesność oraz związana z nią *low modernity*, czy też, w ujęciu innych badaczy, modernizm wernakularny. Klasyczny film *noir* został ukazany jako nurt czerpiący energię z tych zjawisk oraz wobec nich krytyczny, będący rezultatem szerszych przemian kulturowych, społecznych, cywilizacyjnych oraz ekonomicznych.

Summary

Classical Film *Noir*, Modernistic Cinema and *Modernité* – back and forth

The main aim of the article is to present classical film *noir* as a modernistic phenomenon in its roots. So-called "modernity" has many faces and is defined and understood in different ways. In film studies, modernistic cinema most often is identified with *cinéma d'auteur*. What is more, modernistic narration is situated

in contrast to classical narration. The first part of the text concentrates on depicting how classical film *noir* foreshadows modernism in cinema and breaks the rules of classical narration. In the second part, film *noir*, as a phenomena of the classical Hollywood production, is considered in the context of modernity, particularly so-called “low” modernity, or, as other researchers describe it, “vernacular” modernity. Classical film *noir* as a result takes its energy and sources from social, cultural, economic changes of early modernity and remains critical in its depiction.